

Cultura a la contra:

Los raros

Hace un año, cuando se votaron senadores y diputados, hubo un insospechado candidato al Senado: el filósofo Liberto. Este hombre ya mayor, de pelo cano, buscaba por las calles de Madrid las firmas necesarias para presentar su candidatura de forma oficial; al tiempo, vendía o regalaba libritos con su doctrina, que contenían aforismos como este: "La libertad es la logística del ser". El filósofo Liberto pertenece por derecho a la antigua y grande estirpe de los raros. También es de ella Ocaña, el pintor, travesti y estrella del cine catalán, y también algunos ultraecologistas que recorren, para ir a sus ocupaciones cotidianas, kilómetros madrileños en bicicleta y cubiertos con máscara antigás.

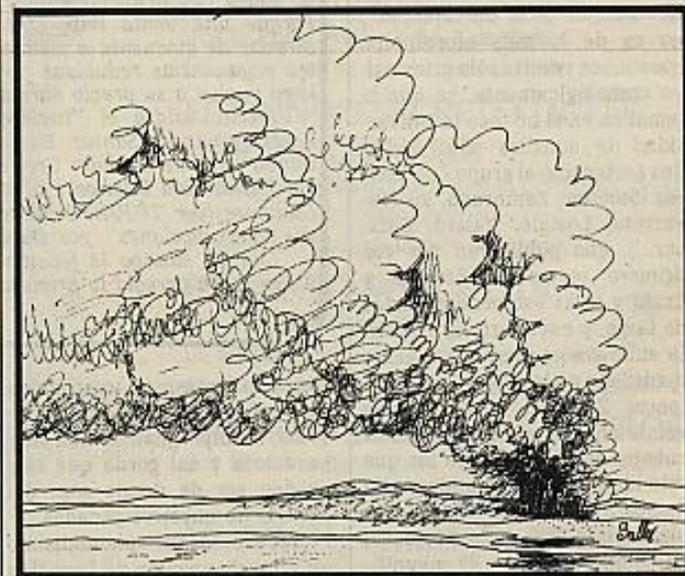
Nada hay de nuevo en esto: desde Diógenes "El Perro", habitante de un tonel que se permitía las mayores libertades en un tiempo que era, al menos, tan poco libre como el nuestro, siempre ha habido raros. Cambian con el tiempo y las costumbres: dudosos sofistas en la Grecia clásica; "filósofos" prohibidos por Nerón en la Roma imperial —esa Roma que tuvo a uno de ellos, Claudio, ahora actor de televisión, por César— a causa de su rareza; goliardos, clérigos poetas en el Medievo; pícaros y estudiantes en el Siglo de Oro; bohemios románticos más tarde. Y hace poco, la invasión de los rarísimos anglosajones: "beatniks", "hippies", "freaks" multicolores..., sin olvidarse de los existencialistas de los años cincuenta. Ahora, los raros no tienen nombre; ni siquiera son "punks", que es un fenómeno demasiado cercano a la moda de consumo como para poder presentar cartas de rareza.

El raro es un personaje muy vinculado a la literatura y al mundo de las artes en general: de él y en él vive. Para mantener su tren de vida —según definición que le escuché a un amigo, raro a sus horas, "el raro (el decía bohemio) es aquel que trata de vivir como un aristócrata con los medios del proletariado"— tiene que cultivar las difíciles artes del cuento y la trampa. Contando cuentos, como los poetas. Buscan la copa de chinchón en el cinc de un bar, entradas para un concierto de "rock" o buena compañía del sexo que prefieran. A cambio de todo ello, ofrecen como pago su rareza, o sus rarezas: conversación ante todo. Y un cierto pintoresquismo en costumbres y vestuario. Los raros no son tolerados, sino amados por quienes les mantienen: son como la proyección ideal del no-raro, que se esfuerza en imitarlos; desde sus harapos, implantan modas con más autoridad que Beau Brummell y alegran con chistes e historietas las aburridas tardes —noches ya no hay en Madrid— del "pub". A veces son víctimas escogidas para la burla general de la reunión. No les importa: el raro ejerce su función artística, a medio camino entre la del chamán y la del bufón; son una mezcla de magos poderosos y de tontos de lugar.

En muchas ocasiones, el raro es también creador: Valle-Inclán, Modigliani, Emilio Carrère o Adamov: extravagantes ciudadanos, según definición del dictador Primo, que han contribuido a enriquecer eso que con fatua cursilería llamamos nuestro acervo cultural, y que no es más que un compendio de rarezas, envío de raros a raros. Es conveniente, pues, ver a través de la máscara de su extravagancia: puede que el raro de hoy sea el genio de mañana, que guarde en su roto bolsillo poemas que un día serán —para su póstuma vergüenza, porque el raro no ha querido ser nunca personaje oficial— estudiados en las escuelas. ■ EDUARDO HARO IBARS.

cia de la primera música "pop", Richman ha optado por grabar un disco deliberadamente primitivo —tanto por su instrumentación primariamente acústica como por la producción— y enojosamente infantil en su temática. Es una aproximación a la música que cualquier grupo de colegiales de hace quince años hacía en la habitación de cualquiera de ellos; una vez que se

Las contorsiones de Jonathan Richman, la fragilidad de Greg Kihn, el músculo de Earthquake, el candor de los Rubinoos: Beserkley es el refugio de los románticos del "rock", una rara especie tanto más necesaria por el creciente cinismo y corrupción prevalentes en la omnipotente industria del entretenimiento. ■ DIEGO A. MANRIQUE.



aceptan estas premisas —y el oído puede resistirse ante sonidos tan poco profesionales—, el disco puede ser disfrutado dentro de sus limitaciones.

"Greg Kihn Again" es un disco decididamente convencional en comparación con el de Jonathan Richman and The Modern Lovers. Con su pequeña banda, Kihn hace un "pop-rock" suave y melodioso, reforzado por sus frescas interpretaciones de temas de Buddy Holly o Bruce Springsteen. La palabra aquí es "delicioso".

"Leveled" es el título del LP de Earthquake, los artistas más veteranos de Beserkley. De sonido más duro, más adulto que el de sus compañeros de sello, Earthquake se sitúan como perpetuadores de una cierta forma del "pop" británico que feneció a finales de los sesenta. Les salva su falta de pretensiones.

Con "The Rubinoos" volvemos nuevamente a la tierra de la adolescencia. No es el retorno al pasado de Jonathan Richman; los Rubinoos evitan toda flojería, ya que su música de "teen-agers" les sale de forma natural... y es irresistible.

ARTE

A la hermosa exposición de José Hernández, ya la comentaré. Iba a escribir "la bella exposición" de Hernández y de pronto sentí como un escalofrío. ¿Bella? Pepe Hernández no es eso lo que busca. La dejaré en "hermosa" y ya trataré de explicarme. Ahora, para ir más tranquilo a ello, comentaré otras dos o tres exposiciones que no me plantean ese tipo de problemas. Por ejemplo, Molina Ciges, del que hablaré ahora, cita un pasaje de Leonard Cohen en el que dice que, al decirle adiós a cierta mujer, le vio por detrás el trasero y, en verdad, eso le conmovió. Lo comprendo, porque hay ciertas cosas verdaderamente inquietantes. Aquí cerca de mi nueva casa —abajo, en "El Vaticanillo", donde está mi casa, en la calle San Pedro, número 1— están exponiendo dos jóvenes pintores, en el estudio-taller de Soto Mesa. Son muy jóvenes, de poco más de veinte años y me-

nores de treinta. Pero esa es una enfermedad que se cura con el tiempo. Ya los veremos, ahora y cuando pase el tiempo, que lo cura todo.

Molina Ciges

En la galería Kandinsky, Madrid.

Molina Ciges, que nos llega, por lo que deduzco de su introducción, del país valenciano, pero no de sus tierras ubérrimas de naranjales y arrozales, nos llega también, y eso sí que puede deducirse de su obra, del contacto con un clasicismo no académico: con un clasicismo carnido y espolvoreado a través de los poros de una civilización que está en la vida, no en la escuela.

Lo de Molina Ciges —él no lo ha dicho, pero yo lo deduzco de su obra— podría servirnos como argumento para una demostración, o mejor para una exhortación. Es como si él nos dijera: Salvemos el clasicismo, pero, cuidado, no confundirlo nunca con el academicismo. El clasicismo es siempre una demostración de la probidad del arte; el academicismo es una porquería. Sí, porque el clasicismo es una permanente enseñanza, mientras que el academicismo es una treta para pintar —o para fingir el arte— valiéndose de soluciones y no de problemas... El academicismo son los problemas, falsificados con las soluciones previas.

Pero hay que dejar eso, porque Molina Ciges no está ahora problematizando problemas y soluciones: está utilizando su conocimiento del mundo clásico y mostrándonos que ello es posible, sin caer en tonterías. El nos ofrece como grandes frisos con leves sugerencias del mundo grecorromano, y demostrándonos que eso también es nuestro. Me parece muy bien esa permanente defensa de la Historia y de los recuerdos históricos en quien, me parece, no vamos a encontrarnos a un conservador a ultranza. Muy bien. Porque la traición, la defensa de nuestros valores tradicionales, solamente pueden realizarla los que no son tradicionales, es decir, los hombres de progreso. Alegrémonos, nuestras tradiciones están a salvo, porque quienes quieren defenderlas no son los reaccionarios, sino los que quieren estar a la



Molina Ciges.



Martínez de Quesada.



Jesús Saavedra.

expectativa de la Historia. En el arte, como en todo.

Martínez de Quesada y Jesús Saavedra,

en el estudio de San Pedro, 1, llamado por otro nombre "El Vaticano II".

Hay algo ingenuo en la pintura de esos dos jóvenes que están exponiendo en "El Vaticano II". Y que sea bien venida la ingenuidad, teniendo en cuenta que ellos tienen además otra cualidad: son jóvenes. Ahora

mismo esa cierta ingenuidad ni es una cualidad ni es un defecto: es simplemente una circunstancia diferencial de su propia juventud. El tiempo lo cura todo, y hay tiempo por delante.

Menos ingenuo es, me parece, Martínez de Quesada, quien exhibe una línea quebrada, netamente pictoricista, más pictórica que conceptual, en cuya posición o actitud me parece que se va a mantener durante bastante tiempo, mientras se solidifica y desarrolla lo que ya tiene apuntado. Su compañero, Jesús Saavedra, cultiva una especie de aformalismo al que, para entendernos —y ya más de uno me lo ha señalado—, diríamos derivado de Manolo Millares. Son muñones de lienzo atados a la superficie del cuadro, con una acción expresiva bastante específica. La derivación millaresca no está tan clara como parece deducirse de lo que digo, pero en algo hay que entenderse.

Se trata, pues, de dos actitudes radicalmente distintas y yo diría que adversas... Sí, adversas, porque la actitud de Quesada se sirve de una cierta implicación geométrica que en Saavedra está absolutamente desterrada. De todas formas, las posiciones no están tan definidas como para que ambos tipifiquen aquellas dos maneras de expresión que yo señalaba, ya hace años, para los artistas de este tipo y que, por ejemplo, decía yo que una pintura como la de Saavedra respondía, casi en lo personal, a la pregunta "¿Quién?", mientras que una pintura como la de Martínez de Quesada respondía a la pregunta "¿Qué?". Todavía, digo, no están tan clarificadas las posiciones y hay que admitirles a los dos la respuesta ambivalente a las dos preguntas, pero aquí también hay que concederles ese margen de tiempo que yo ya les otorgo. ■ JOSE MARIA MORENO GALVAN.

FLAMENCO

Gerena:

El difícil canto a la unidad

Manuel Gerena representa bien un tipo de artista —en este

caso, un cantaor flamenco— que en los últimos tiempos del franquismo y primeros de la posterior democracia alcanzaron su cenit en cuanto a popularidad. Lo cual no siempre significa el culmen de una evolución puramente artística, aunque ambos factores pudiesen coincidir. Sin embargo, en la actualidad, el tipo de labor que Gerena —y algunos como él— propugna, una labor de denuncia y de politización en el canto hondo (y en la canción popular, en general), no es el más apreciado, cuantitativamente hablando, y en cuanto a su calidad intrínseca, tampoco parece salir fortalecida con la simbiosis esquemática entre "política" y "arte". Pero ni todo lo que en 1975 se proclamó como "bueno" y "apropiado" lo era, ni tampoco todo lo que ahora se desdénia es susceptible de rechazo frontal y unánime. Así, el canto de Manuel Gerena, como lo demostró en su recital de Madrid el día 24, para la presentación de su nuevo LP, "Canto a la unidad de verdad", sigue siendo un grito fuerte y emotivo, enturbiado únicamente por el tono menor de alguno de sus textos y, sobre todo, por el más que discutible acento puesto por el artista en la "explicación" y en la presentación de sus intervenciones. Si un arte justifica por sus propios méritos, están fuera de tono ciertos matices semidemagógicos y ligeramente paternalistas que el cantaor cometió en el intermedio de sus entregas.

Manuel Gerena.

